STATUS
Submitted 01/31/2019
SOURCE
ILLiad
BORROWER
NJT
LENDERS
PVU, *PSC, ZHM, VXW, VZU, CTL, EXC, WEL, MBB, TFW, IBS

TYPE
Copy
REQUEST DATE
01/30/2019
RECEIVE DATE

OCLC #
1078889
NEED BEFORE
03/01/2019

193282525

DUE DATE

BIBLIOGRAPHIC INFORMATION

LOCAL ID
AUTHOR Grabar, André, 1896-1990.
TITLE L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge /
IMPRINT Paris : Collège de France, 1968.
ISBN

ARTICLE AUTHOR Grabar, andre
ARTICLE TITLE plotin et les origins de l'estetique medievale
FORMAT Book
EDITION
VOLUME
NUMBER
DATE
PAGES + TP/VERSO

INTERLIBRARY LOAN INFORMATION

ALERT

VERIFIED <TN:88423><ODYSSEY:206.107.44.199/ILL>
MAX COST OCLC IFM - 45.00 USD
LEND CHARGES
LEND RESTRICTIONS

BORROWER NOTES ***LVIS MEMBER***NO TIFF'S, single sided articles only & NO STAPLES. Thank you. (maxCost: $30)

AFFILIATION NJALN DOCUMENT DELIVERY
COPYRIGHT US:CCL

SHIPPED DATE
FAX NUMBER
EMAIL

ODYSSEY 206.107.44.199/ILL Via Rapid
ARIEL FTP
ARIEL EMAIL

BILL TO Sharon L Leggett ILL Dept
same as above
same as above
same as above, NJ, US 08628-0718

SHIPPING INFORMATION

SHIP VIA MAIL OR CD&L (C-ID#2607)
SHIP TO INTERLIBRARY LOAN
The College of New Jersey / R. Barbara Gitenstein
2000 Pennington Road/P.O. Box 7718
Ewing, NJ, US 08628-0718

RETURN VIA
RETURN TO

COLLÈGE DE FRANCE
FONDATION SCHLUMBERGER POUR LES ÉTUDES BYZANTINES

L'ART DE LA FIN DE L'ANTIQUITÉ ET DU MOYEN AGE

PAR

ANDRÉ GRABAR
Membre de l'Institut, Professeur honoraire au Collège de France

PREMIER VOLUME

PARIS
COLLÈGE DE FRANCE
11, place Marcelin-Berthelot
—
1968

2

PLOTIN ET LES ORIGINES DE L'ESTHÉTIQUE MÉDIÉVALE

Cet essai n'a pas la prétention de faire pendant à l'excellent petit livre de M. P.-M. Schuhl sur *Platon et l'art de son temps* (1933). L'auteur de cet ouvrage traite son sujet en historien de la philosophie. Il avait à parler d'un auteur qui à maintes reprises a eu à définir son attitude vis-à-vis de l'art de son temps, et cette attitude pouvait d'autant mieux être précisée qu'elle se rattachait, d'une part, à l'œuvre philosophique entière de Platon, et, d'autre part, à un art qui nous a laissé des œuvres nombreuses et soigneusement étudiées. On connaît assez exactement les étapes successives de l'évolution rapide et progressive de l'art athénien, du temps de Platon, et M. Schuhl a pu montrer vers quel aspect de cet art, à quelle phase de son évolution, allaient les préférences du philosophe, et quel art il envisageait pratiquement lorsqu'il lui assignait un rôle déterminé dans sa doctrine philosophique.

C'est en historien de l'art, et non en historien de la philosophie, que j'essaierai d'examiner quelques textes de Plotin. Malgré leur étendu, les *Ennéades* n'offrent que peu de passages où il soit question immédiatement d'œuvres d'art contemporaines. Enfin, à bien des égards, l'art du milieu du IIIe siècle, tel qu'on le pratiquait à l'époque de Plotin (205-270), n'est pas comparable à l'art athénien du temps de Platon. En Égypte où passa sa jeunesse, comme en Italie, où il résida ensuite, partout où le philosophe a pu l'observer, cet art vivait sur le fonds de traditions et de modèles légués par l'époque antérieure. Au lieu d'évoluer progressivement selon une courbe définie par des créations nouvelles, comme au temps de Platon, il oscillait entre plusieurs manières auxquelles alternativement la mode du jour accordait la préférence, mais qui toutes prenaient leur point de départ dans l'œuvre d'une école d'art plus ancienne, hellénistique, classique, voire archaïque. Ces procédés n'excluaient certes pas des créations spontanées, ni des courants plus ou moins originaux, tant dans les provinces de l'Empire que dans la capitale où affluaient les meilleurs artistes du temps. Dans le domaine du portrait notamment, que les Romains cultivaient depuis des siècles, la personnalité des artistes et, au moins, le goût de l'époque, se laissent distinguer avec assez de sureté. Mais même dans ce domaine, et, à plus forte raison, dans des œuvres d'art moins étroitement liées à l'imitation directe de la Nature, c'est — au IIIe siècle — l'influence des monarques et de leur Cour qui met une empreinte marquée sur une partie notable de la production artistique. Les changements incessants sur le trône des Augustes ont pour conséquence des changements non moins fréquents de l'orientation de l'art dans la capitale et dans certains ateliers provinciaux. Bref, au lieu de suivre une évolution nourrie par des raisons intérieures et qui lui seraient propres, l'art du temps de Plotin se transforme constamment et, pour

ainsi dire, en zigzags, sans jamais se détacher cependant de la tradition léguée par les grandes époques de l'art grec (1).

Aussi, pour savoir vers quel aspect d'un art hésitant et si peu personnel allaient les sympathies et les critiques d'un écrivain de cette époque, il aurait fallu que Plotin nommât expressément ces œuvres — mais il ne l'a point fait — et que les sculptures et peintures auxquelles il pensa nous soient conservées. Or précisément la majorité des œuvres artistiques de ce temps ont disparu, ou bien restent non identifiées encore, dans la masse des monuments romains tardifs conservés dans les collections des deux mondes. Sur ce point encore, par conséquent, on ne saurait reprendre, pour Plotin et l'art de son temps, une enquête qui ferait pendant à l'étude de M. Schuhl. Et d'ailleurs, l'insignifiance esthétique de la plupart des œuvres connues du milieu du IIIe siècle n'engage point à une recherche approfondie dans ce sens.

En fait, ce n'est pas l'attitude de Plotin vis-à-vis de l'art qu'il a connu qu'il s'agit d'envisager, mais sa façon de contempler une œuvre d'art et la valeur philosophique et religieuse qu'il attribue à la vision. Par les opinions qu'il a émises sur la manière dont il convient d'étudier l'œuvre d'art, d'interroger et de jouir de toute vision et en particulier de la contemplation d'une création artistique, Plotin annonce le spectateur du Moyen Age. Et ce sont les formes anticlassiques médiévales qui semblent le mieux répondre à ce programme nouveau, dont Plotin, le premier, nous indique les éléments. On ne sera pas surpris d'ailleurs de voir assigner ce rôle de précurseur, en histoire de l'art, à Plotin chez qui les historiens de la pensée et des sciences de la nature ont maintes fois entrevu les signes avant-coureurs de l'esprit médiéval (2). Les observations que je serai amené à faire s'accordent ainsi avec la façon dont, par ailleurs, on situe l'œuvre plotinienne par rapport au Moyen Age, et si jusqu'ici, à côté de tant d'études sur l'esthétique de Plotin, on n'a pas pensé à rapprocher de ses écrits certains faits de l'histoire de l'art, cela ne tient sûrement qu'au défaut de curiosité pour l'œuvre artistique du Bas-Empire et au petit nombre d'études qui jusqu'à ces temps derniers étaient consacrées à l'histoire artistique de cette période. De récents travaux ont en partie comblé cette lacune (3), et ont attiré ainsi notre attention sur l'esthétique des œuvres contemporaines de Plotin ou un peu postérieures, qui nous fournissent précisément les points de rapprochement avec la doctrine du philosophe.

Un passage remarquable de la 4e Ennéade (4, 3, 11) nous apprendra, une fois pour toutes, ce que Plotin attend d'une œuvre d'art : « Les anciens sages qui ont voulu se rendre les dieux présents en construisant des temples et des statues, me paraissent avoir bien vu la nature de l'univers ; ils ont compris qu'il est toujours facile d'*atteindre l'âme universelle*, mais qu'il est particulièrement aisé de la retenir, en construisant un objet disposé à subir son influence et à en *recevoir la participation.* Or, la représentation imagée d'une chose est toujours disposée à *subir l'influence de son modèle*, elle est comme *un miroir* capable d'en saisir l'apparence (4). »

L'image est un miroir de la chose représentée qui, à ce titre, participe de son modèle, en vertu du principe stoïcien de la sympathie universelle. Ce miroir vaut non seulement pour refléter l'apparence des choses matérielles, mais aussi et surtout pour capter l'âme

(1) Sur l'art du IIIe siècle, voy. l'excellent résumé de G. RODENWALDT, dans *The Cambridge Ancient History*, XII, 1939, ch. XII, p. 544-570. Pour la sculpture : Ch. PICARD, *la Sculpture antique*, II, 1926, p. 453 et s.

(2) Emile BRÉHIER, *La Philosophie de Plotin*, Paris, 1928, p. 145-146.

(3) Bibliographie dans RODENWALDT, *l. c.*, p. 778-779. Voy. aussi les deux Albums consacrés à l'art des IVe, Ve et VIe siècles, par H. PEIRCE et R. TEYLER, sous le titre impropre : *l'Art byzantin*. Paris, 1932 et 1934.

(4) Les traductions sont de E. BRÉHIER, *Ennéades*, éd. G. Budé.

universelle, c'est-à-dire l'essence spirituelle de ces choses et même la divinité. Car pour Plotin, le principe supérieur, le Νοῦς = Intelligence ou Esprit, réalise l'union de toutes les réalités cosmiques, tandis que précisément le phénomène de la sympathie qui unit les différentes parties du monde visible est une image affaiblie de cette union parfaite. Toute chose est munie d'une âme, l'univers entier est animé, et cette âme, présente en toute chose matérielle, n'est autre qu'un reflet du Νοῦς — Intelligence supérieure. Bien plus, ce reflet du Νοῦς, cet élément spirituel, est *la seule chose réelle* qu'on y trouve. Le reste est matière pure, c'est-à-dire le Non-être vide.

Animé de la sorte, le monde matériel se trouve certes justifié et même valorisé : par lui, on acquiert la connaissance de l'Intelligence. Mais, d'autre part, l'Intelligence qu'il reflète est la seule réalité dans la matière. Aussi, *l'œuvre d'art* devra-t-elle refléter, comme un miroir, cette matière. Mais elle ne sera utile qu'en tant qu'instrument pour connaître le Νοῦς (instrument imparfait, mais utile quand même), et telle sera *la raison d'être* de l'œuvre d'art. Ce qu'elle peut nous offrir, ce qu'il convient d'y chercher, c'est le reflet — affaibli mais certain — de l'Intelligence suprême, de l'Intelligence — réalité unique.

Il est facile de prévoir les répercussions que des idées semblables pouvaient avoir sur la pratique de l'art figuratif. Elles pouvaient faire douter de la valeur des représentations qui n'avaient d'autre mission que d'imiter l'apparence des choses de la Nature. A la longue, elles étaient capables de diminuer la sensibilité de l'artiste — et celle du spectateur — pour les caractéristiques d'un monde matériel discrédité. A la recherche de l'essence des choses, les uns et les autres pouvaient s'habituer à laisser glisser leur regard sur leur apparence, et y noter moins de faits dignes d'être retenus que leurs prédécesseurs. Leur expérience d'observation risquait de diminuer, tandis que la recherche de l'image « vraie », celle de l'intelligible, les engageait inévitablement à soumettre la vision directe à une interprétation plus ou moins énergique. Pour rester intelligible, ce langage plus abstrait de l'art devait cependant se plier à des conventions déterminées. Plotin lui-même y avait pensé.

En effet, si la raison d'être de l'œuvre d'art est telle que le voulait Plotin (et non pas une simple jouissance du beau qu'elle réalise, ou de l'imitation de l'apparence des choses matérielles, ni l'enseignement moral ou intellectuel que peut nous fournir son sujet), le spectateur ne saurait discerner la leçon qui s'en dégage, sans une préparation spéciale. Il devra avant tout être renseigné sur la nature physique de la vision :

2, 8, 1 : « D'où vient que les objets éloignés paraissent plus petits et, que, à une grande distance, ils paraissent être à un intervalle peu considérable, tandis que les objets voisins sont vus avec leur *vraie* grandeur et à leur *vraie* distance ? Les objets paraissent-ils plus petits, parce que la lumière tend à se rassembler vers l'œil et à s'ajuster à la grandeur de la pupille ? Est-ce que, plus la matière de l'objet visible est éloignée, plus la forme arrive à l'œil, isolée de la matière ?... Ou bien y a-t-il une grandeur qui parcourt l'espace, et que nous percevons telle qu'elle est réellement à chacun des points où elle est ? Il faudrait alors que *l'objet lui-même fût près de l'œil*, pour être *connu avec sa vraie grandeur...* Mais il y a dans les couleurs et les formes un caractère commun ; c'est l'amoindrissement qui, pour les couleurs, est effacement, et pour les grandeurs, diminution ; et la grandeur diminue en proportion de l'effacement de la couleur. C'est ce qui devient plus clair dans un panorama varié : voyez une colline qui porte des maisons, des jardins, d'autres choses encore. Si chacun de ces objets est vu distinctement, l'on peut mesurer l'étendue de l'ensemble. Mais quand chaque objet ne présente pas un aspect distinct, on devient incapable de mesurer détail par détail, et de connaître ainsi la grandeur totale de la colline. Et même, des objets voisins de nous et fort variés sur qui l'on jette un coup d'œil

d'ensemble, sans regarder tous leurs détails, paraissent d'autant plus petits que chacun d'eux s'est dérobé plus vite à nos regards : *lorsqu'on en voit le détail, on les mesure exactement*, et l'on connaît *leur grandeur totale.* »

Ce qui préoccupe Plotin, c'est la *vraie* grandeur, la *vraie* distance, et — en vue de cette recherche — la présence, sur l'image, de *tous* les détails, et des couleurs distinctes (et *vraies*, elle aussi), et cela comme partout, pour relever la part du « réel » dans le vide de la matière. Or, la vraie grandeur, la vraie distance, ne sont reconnaissables que si tous les détails sont présents, aucune des couleurs n'est dégradée ; et cela exclut, à son tour le raccourci et la perspective géométrique et aérienne. Autrement dit, dans l'idéal, selon Plotin, toute image d'un objet soumise à une contemplation utile devrait être fixée au premier plan, et les divers éléments d'une même image, alignés côte à côte, dans ce plan unique.

Nous verrons dans un instant que l'art de la Basse Antiquité abandonne la bonne tradition classique dans les deux directions préconisées par ce texte de Plotin : renonçant volontiers à la figuration de groupes de personnages et d'objets placés à des distances différentes, il les ramène volontiers au premier plan qui devient ainsi plan unique ; et parallèlement, il s'attache avec un soin minutieux à la représentation des moindres détails du costume et des coiffures, des armes, des harnais, des accessoires ; il remplace, enfin, les couleurs estompées et nuancées de choses éloignées, par des tons locaux, plats et uniformes, qui sont les mêmes pour tous les objets représentés. Tous ces procédés, selon Plotin, nous permettraient de mieux reconnaître la *vraie* grandeur et la *vraie* couleur, c'est-à-dire les *vraies* caractéristiques de l'objet figuré.

Plotin nous apprend par ailleurs que la vision « en surface » nous garantit même, dans certaines conditions, contre la perception de la matière : II, 4, 5 : « La profondeur (βάθος) (de l'être ou de la chose) c'est la matière (ὕλη), et c'est pourquoi la matière est ténébreuse (σκοτεινή). La lumière qui l'éclaire est la forme (λόγος) ; l'intelligence voit la forme. Voyant dans un être, elle juge que la profondeur de cet être est une obscurité située sous la lumière ; de même, l'œil, lumineux, portant son regard sur la lumière ou les couleurs qui sont des espèces de lumières (καὶ χρόας φῶτα ὄντα), discerne l'existence du fond obscur et matériel caché sous la surface colorée. »

Il s'ensuivrait que l'image qui chercherait à refléter l'intelligence devra négliger et même bannir la représentation de la « profondeur » et de l'« obscur » (la figuration de l'espace entraînant généralement la distinction entre parties plus ou moins éclairées), et se limiter à la « surface colorée » qu'on suppose éclairée dans toutes ses parties et, par conséquent, dépourvue d'ombres. Or, ce programme trouva une réalisation plus ou moins systématique dans des peintures toujours plus nombreuses, à partir de la Basse Antiquité (exemples, *infra*). Plotin, qui a pu en voir — ou qui a pressenti cette tendance des peintres — a pu acclamer en elles des essais de figurer la forme lumineuse et chromatique, image du Νοῦς.

D'autres conditions encore devront être remplies, pour rendre efficace la contemplation d'une image. Ces conditions sont à la fois physiques et « mystiques » : 1, 6, 9 : « ... il faut que l'œil se rende pareil et semblable à l'objet vu, pour s'appliquer à le contempler. Jamais un œil ne verrait le soleil sans être devenu semblable au soleil, ni une âme ne verrait le beau, sans être belle. Que tout être devienne donc d'abord divin et beau, s'il veut contempler Dieu et le Beau. » — Puis, dans un autre passage, la beauté doit être contemplée « avec l'œil, intérieur » (ἡ ἔνδον βλέπει), ou — même pensée exprimée négativement — « pas avec les yeux du corps ». — L'importance de cette déclaration est évidente : il s'ensuit que l'on ne voit pas l'image de la même façon, selon qu'on la

regarde avec les yeux normaux ou les yeux intérieurs, — constatation nouvelle et d'autant plus suggestive, pour l'historien, qu'il la retrouvera souvent sous la plume des théologiens et sermonnaires du Moyen Age, et faite à propos d'images chrétiennes. Ce n'est pas Plotin, d'ailleurs, qui s'est aperçu le premier de ce phénomène : l'idée même, ainsi que l'expression des « yeux intérieurs », remontent à l'expérience des mystes qui invitaient à contempler l'image de la divinité avec les yeux de fidèle (1). Nous retrouverons plus tard d'autres affinités de la doctrine qui nous occupe avec les idées et les pratiques des religions mystiques. Il suffira, pour l'instant, que nous soulignions cette conviction de Plotin que seule l'image contemplée avec des yeux intérieurs est capable de remplir sa fonction suprême qui est de nous révéler un reflet de l'intelligible.

Or, il est évident qu'une pareille façon de voir ne devait pas laisser indifférent l'artiste : premier spectateur de son œuvre, et averti de ce que d'autres y chercheraient après lui, il était tenté de faciliter ces recherches, et d'y relever une fois pour toutes non pas simplement l'apparence du modèle tel qu'il se présentait à ses yeux corporels, mais les éléments de cette essence supérieure que son œuvre était censée refléter et que son regard intérieur devait pouvoir reconnaître. La pratique ne tarda pas à fixer un certain nombre de procédés pour cette représentation de l'intelligible (nous en verrons des exemples), aussi stéréotypés, sinon davantage, que les procédés des images réalistes habituelles. Mais en principe, et jusque dans les œuvres faites en série qui utilisaient des formules toutes faites, une doctrine comme celle de Plotin ne pouvait manquer de favoriser un art d'expression et d'imagination qui augmentait l'écart entre la Nature et l'image. Bien des figurations de la Basse Antiquité appartiennent à cette catégorie d'œuvres, conçues par des artistes et pour les spectateurs qui — étant invités, les uns comme les autres, à contempler la Nature avec les yeux intérieurs — essayaient d'interpréter l'apparence physique des êtres et des choses, de manière à y faire mieux ressortir l'intelligible. La religion chrétienne favorisa cette attitude et ces essais.

Plotin se pose ailleurs cette autre question : où exactement se produit le phénomène de la vue ? Est-ce dans l'œil et dans l'âme de celui qui voit, ou à l'endroit où se trouve l'objet vu, et où la lumière de l'œil va le reproduire ? 4, 6, 1 : « Les sensations ne sont pas des figures ni des empreintes qui se produiraient dans l'âme..., car selon nous, il ne se produit point dans l'âme d'empreinte de l'objet sensible qui y dessinerait sa forme... Lorsque nous percevons un objet quelconque par la vue, il est clair que nous le voyons toujours à distance et nous nous appliquons à lui par la vision. L'impression a lieu *évidemment à l'endroit où est l'objet*, et [l'âme] ne voit pas parce qu'elle est modelée par l'objet comme de la cire par un cachet. Car elle n'aurait pas à regarder dehors, si elle avait en elle la forme de l'objet qu'elle voit. »

On ne saurait méconnaître l'intérêt de ce texte pour l'histoire de l'art qui, à la fin de l'Antiquité et au haut Moyen Age, offre souvent des exemples d'une perspective de convention, de deux types également curieux. D'une part, la perspective dite « renversée » en vertu de laquelle l'objet représenté ou certaines de ses parties, s'agrandissent ou s'élargissent à mesure qu'augmente la distance entre eux et le spectateur. D'autre part, c'est la perspective dite « rayonnante » de certaines images étranges qui semblent vues

(1) Cf. Plutarque qui connaissant, lui aussi, les pratiques des cultes mystiques, déclare : Sur le visage de la statue divine, on contemple « comme on les perçoit en rêve » les faits révélés par les dieux. A travers l'image d'Isis, le fidèle voit la déesse elle-même, et son âme « s'abreuvera de son inexprimable beauté » (*Isis et Osiris*, ch. 78). Apulée, *Métam.*, ch. 24, emploie des termes semblables pour décrire les sensations du myste d'Isis contemplant la statue de la déesse dans un état d'extase : « Il jouit de l'inexprimable volupté qui se dégage du simulacre de la divinité. »

d'en haut et où l'on fait converger vers un point central les raccourcis de tous les objets représentés. — Ces deux formules ont d'ailleurs une histoire dont les débuts sont très antérieurs à la Basse Antiquité, puisqu'on en connaît l'emploi dans les arts archaïques de l'Orient, tandis que les enfants, dans leurs dessins, en renouvellent constamment l'usage.

Le texte de Plotin montre comment la science de l'optique de son temps pouvait justifier une pareille conception de l'image et rendre leur prestige à des formules archaïques. En effet, puisque le phénomène de la vue se produit dans l'objet contemplé, l'artiste attentif aux données de la science conçoit son image en partant de l'objet figuré et non pas du point où il se trouve lui-même. Il se confond en quelque sorte avec l'objet représenté (et nous verrons plus loin que, en agissant ainsi, il obéit à un postulat plus général qu'on trouve également chez Plotin). Il fixe l'aspect des choses tel qu'il devrait se présenter, depuis l'endroit où est censé se produire le phénomène de la vision. La partie la plus rapprochée du spectateur d'une table paraîtrait alors moins large que sa partie plus éloignée ; un édifice s'élargira dans la mesure où il s'écartera du spectateur. — Ou bien, appliquant plus systématiquement le même principe, l'artiste s'incorporera entièrement dans l'objet principal de son image, et figurera tout ce qui l'entoure comme une espèce de panorama, qu'il observerait autour de lui s'il se trouvait confondu avec l'objet représenté.

Il est possible que la Basse Antiquité soit revenue à ces formules archaïques, parce qu'elles correspondaient mieux aux vérités de la science de l'époque. Cette science, tout au moins, savait en expliquer et en justifier l'usage. Elle ne put aller cependant jusqu'à substituer partout la perspective renversée et rayonnante à la perspective normale, familière à l'art hellénistique et romain, depuis plusieurs siècles. La perspective normale continua ainsi d'être employée, à côté des autres, et à côté des images à deux dimensions, — et rien ne caractérise mieux l'incertitude des artistes de ce temps pour tout ce qui touche à la représentation de l'espace. Il est évident que leur sensibilité, à cet égard, avait étrangement diminué, et c'est là l'un des phénomènes essentiels de l'art de la Basse Antiquité et qui contribua le plus à la déchéance de l'esthétique classique (de même que, à la fin du Moyen Age, c'est la notion de l'espace et du volume, retrouvée dans les arts figuratifs, qui marque les débuts d'une nouvelle époque).

Ces hésitations singulières dans la représentation de l'espace et de la troisième dimension, dans les œuvres de la Basse Antiquité (et que le Moyen Age héritera de cette époque), ne peuvent être expliquées, dans leur ensemble, sans faire intervenir les causes plus générales d'un discrédit profond des idées relatives à la vision, idées qui jusqu'alors étaient acceptées traditionnellement. Là encore, on ne saurait trouver de témoin et de penseur mieux placé que Plotin.

Pour Plotin, le rôle de l'image — je l'ai dit — est de nous offrir une vision du Νοῦς, *une vision intellectuelle.* C'est la contemplation, en effet, qui, seule, peut permettre, en négligeant la matière pure qui est le non-être, de faire apparaître l'ordre spirituel qui se reflète dans la matière en la formant. C'est même cet acte de la contemplation de l'intelligible qui crée cet ordre, qui fait du monde sensible un reflet du Νοῦς : « Physique spiritualiste », remarque à ce propos M. Bréhier (1), opposée à la « physique mécaniste » normale ; physique spiritualiste qui a pour principe que les parties ne sont pas des éléments du tout, mais comme des productions du tout (pour contempler le Νοῦς, on l'introduit dans la matière). L'idée du tout est donc plus réelle que ses parties.

(1) Bréhier, *La Philosophie de Plotin*, p. 56-57.

C'est ce qu'affirme Plotin en déclarant que « le monde devient transparent à l'esprit ». Il résume ainsi, comme le fait remarquer M. Bréhier (1), une opération mentale qu'il décrit dans sa 5e *Ennéade*, en partant d'une thèse platonicienne. D'après cette thèse, la vision se fait par un contact entre la lumière intérieure à l'œil et la lumière extérieure. Plotin suppose que cette séparation entre les deux lumières est supprimée, qu'elles deviennent transparentes l'une pour l'autre, et qu'elles se pénètrent. D'autre part, cette lumière est normalement arrêtée et reflétée par des objets solides. Plotin suppose encore que cette solidité, elle aussi, est supprimée, et que de cette façon la *transparence des objets* devient absolue : tous les objets se pénètrent sans se limiter et sans limiter la lumière (4, 4-11). — Il va plus loin. Dans les choses visibles, les objets se limitent, se gênent réciproquement, se mélangent. Mais on peut supposer que cette gêne et ce mélange, qui ne viennent que de la résistance des choses visibles, sont supprimés. On aura alors les idées à l'état pur : le mouvement qui n'a point d'arrêt, le repos vraiment immuable, le beau sans mélange du laid (4, 11-15). — Dans la vision, il y a une *étendue spatiale.* entre celui qui voit et le milieu où il réside. Plotin nous invite à supprimer cette extériorité, et à supposer le milieu absorbé dans l'être, l'être dans le milieu : *tel est l'état de la vision intellectuelle.* Nous distinguons, enfin, la lumière et la source dont elle émane (surtout les astres). Supprimons cette distinction : que tout soit source de lumière et le soit également. Nous aurons une vision où il n'y aura plus à distinguer entre les parties (4, 18-27). — Et pour préciser cette pensée : « Il n'y a pas un point où l'on puisse fixer ses propres limites de manière à dire : jusque-là, c'est moi » (6, 5, 7). — Autrement dit, l'état de contemplation de l'Intelligible n'est pas accompagné d'une conscience de moi-même, mais toute notre activité est dirigée sur l'objet contemplé : nous devenons cet objet, nous nous offrons à lui comme une matière qu'il forme, nous ne sommes plus nous-mêmes qu'en puissance : « Pour voir, il faut perdre la conscience de soi, et pour avoir conscience de cette vision, il faut cesser en quelque mesure de voir. Si, donc, nous voulons voir en ayant conscience de la vision, il faudra nous en détacher suffisamment, mais point assez cependant pour ne pas y revenir et nous y replonger à notre gré. C'est dans cette sorte de mouvement alternant de séparation et d'union que naît la conscience de l'état d'absorption de nous-même dans le tout, but suprême d'une contemplation intellectuelle idéale » (11, 1-13).

Une méthode semblable — ou identique — conduit à la connaissance parfaite. « Le vrai n'est pour nous que dans la suite des propositions que nous énonçons sur les choses. Mais supposons une science qui atteigne directement les êtres que nous énonçons. Alors elle ne *suit* pas son objet, elle l'*a* entier en elle, elle lui est *identique* » (4, 40-56). Or, c'est un phénomène de cette espèce que présente l'art qui, d'après Plotin (5, 3-4), possède une « sagesse » qui « contient le modèle même qu'il imite ». Cette sagesse-là n'est pas faite de théorèmes, mais est totale ; c'est une unité, non qu'elle soit composée de plusieurs termes qu'elle ramène à l'unité, mais plutôt, partant de cette unité, elle se décompose en pluralité (5, 8, 5).

Plotin tient beaucoup à cette conception du savoir — un savoir un et total, qui n'est pas acquis par des additions successives ; et il le croit supérieur à l'autre : « La sagesse des dieux et bienheureux ne s'exprime pas par des propositions, mais par de belles images (5, 8, 5). C'est ce qu'auraient compris les Égyptiens qui écrivaient non au moyen de lettres qui forment des sons et des phrases, mais par des signes *dont chacun est une science*, une sagesse, une chose réelle *saisie d'un seul coup*, et non pas un raisonnement ou une délibération » (5, 8, 6). L'écriture des Gréco-Romains n'offre rien de tel, mais l'art, ici

(1) La suite de cet alinéa est emprunté à Bréhier, Notice sur l'*Ennéade V*, ch. 8, p. 129 (éd. Budé).

comme toujours, a cet avantage insigne, aux yeux de Plotin, de permettre cette *connaissance immédiate et totale.* Car cette connaissance est acquise par la vision intellectuelle (dont il a été question tout à l'heure). Ce moyen de connaissance, déclaré parfait (puisque seul il conduit à la contemplation du réel), « n'est pas pensée, mais cette sorte de *contact* ou de *toucher* ineffable et *inintelligent*, qui existe *avant* la naissance de l'intelligence : toucher n'est pas penser » (5, 3, 10).

Les historiens de la philosophie sont d'accord pour reconnaître que, avec Plotin, « c'est la valeur même de la connaissance rationnelle qui est atteinte » (Bréhier), que ce n'est plus, comme chez Platon, chez Aristote, un outil pour la connaissance ni le point de départ d'une synthèse progressive (Bréhier) ; que, dans le système de Plotin, la connaissance s'est transformée en une émotion imprécise, un sentiment vital sans forme, une « Stimmung » insaisissable (Eucken).

Or, dans l'histoire des arts, ces mêmes théories marquent un point tournant qui n'est ni moins net, ni moins significatif.

Du temps de Platon, et pendant toute la longue période qui va de Phidias à Plotin, on ne douta pas que l'art imite la Nature matérielle objectivement donnée, soit en mettant l'accent sur les lois d'harmonie qu'y découvrent l'instinct et la science, soit en cherchant à rendre l'apparence des choses, telles qu'elles sont perçues par l'œil. On a pu, comme Platon, donner la préférence à la première méthode, ou — comme d'autres — à la seconde. Mais ces préférences, qui variaient, n'ébranlaient point l'attitude générale de l'Antiquité vis-à-vis de l'art qui avait pour mission d'imiter les choses et les êtres du monde sensible. Aussi, l'esthétique gréco-romaine et les formes de l'art antique — grec, puis romain — pouvaient-elles garder entière leur autorité, à travers les siècles.

Mais cet art ne pouvait plus offrir ses méthodes et ses formules d'expression (ou du moins ses méthodes et formes ne suffisaient plus) à ceux qui, comme Plotin, demandent à l'œuvre d'art, non pas une imitation de la Nature matérielle (imitation immédiate ou idéalisée, peu importe), mais un point de départ pour une expérience métaphysique, un moyen pour créer ce contact ineffable avec le Νοῦς que cette œuvre était censée refléter. — Tandis que toute image de tradition grecque, classique ou hellénistique, fixe les résultats d'une analyse rationnelle de l'objet figuré, Plotin reconnaît dans l'art, tel qu'il le conçoit en vue de sa contemplation de l'intelligible, l'expression d'une connaissance immédiate et totale de l'essence des choses, de l'âme universelle. — L'art objectif suppose un spectateur qui, en le contemplant, ne cesse à aucun moment d'avoir conscience et de cette vision et de soi-même, comme de deux choses distinctes ; au contraire, la vision intellectuelle de Plotin admet une absorption de celui qui contemple dans la vision et dans le tout, ou plus exactement cette curieuse alternance, à brefs intervalles, de séparations et d'unions du spectateur et de la vision, état de demi-conscience qui seul, selon Plotin, conduit à la contemplation métaphysiquement utile. — Comme pour la connaissance rationnelle, de même pour l'art qui prétend imiter la Nature et s'appuie sur l'analyse des données de nos sens, une distinction d'une pluralité de faits liés ensemble est indispensable, car elle seule permet de reconnaître dans l'image d'imitation l'objet ou les objets qu'on a voulu imiter. Elle sera d'autant plus parfaite, par exemple, qu'on saura y distinguer avec précision les grandeurs relatives des objets, le volume de chacun d'eux, la distance qui les sépare. Or, pour l'expérience de Plotin, au contraire, sera idéale la vision qui sera « transparente », comme il dit, c'est-à-dire où les objets ne seront ni autonomes ni impénétrables, où l'espace sera absorbé, la lumière traversera sans encombre les corps solides, et où le spectateur lui-même pourra ne plus discerner les limites qui le séparent de l'objet contemplé.

Un programme de ce genre n'aurait pu être réalisé, même partiellement, avec les moyens dont disposait l'art grec classique et hellénistique, ni à plus forte raison l'art romain ancien. Il fallait autre chose. Or, l'examen des œuvres de la Basse Antiquité et notamment des monuments du Bas Empire, païens et surtout chrétiens, nous permet d'y observer des procédés et des formes qui, inconnus aux artistes grecs et romains d'autrefois, semblent répondre à des préoccupations du genre de celles de Plotin. Contraire aux principes et aux méthodes des artistes antérieurs, la facon dont on avait conçu et réalisé ces images, reliefs et statues, dans leur ensemble ou dans quelques-uns de leurs éléments, aurait pu faciliter le genre de contemplation préconisé par Plotin.

Je me bornerai à signaler quelques-uns de ces faits artistiques qui se laissent rapprocher des divers points de la doctrine de Plotin, en renvoyant pour le détail de l'interprétation, telle qu'elle avait été proposée dans chacune des œuvres qui nous serviront d'exemple, à un appendice imprimé à la fin de cet article.

a) Image ramenée à un plan unique, en peinture et dans le relief plat (pl. I, c ; 3, c) : cette tendance répond au postulat de la vision de la *vraie* grandeur, de la *vraie* couleur, bref de la *vraie* Nature, condition indispensable pour se rapprocher de la contemplation du « réel ». La lumière est égale et diffuse ; les ombres portées sont absentes, les autres s'estompent et se neutralisent, comme s'il y avait plusieurs foyers de lumière.

b) Détails de l'objet représenté (coiffures, costumes, tissus avec leurs ornements, armes avec leur décorations) (pl. 3, a, b ; 5, a) reproduits avec un soin extrême, qui va jusqu'à gêner l'effet de l'ensemble : autre tendance qui correspond à une condition pour la contemplation du « réel » (cf. p. 18).

c) Perspective renversée (l'objet ou les objets représentés s'élargissent ou augmentent en proportion de leur éloignement du spectateur) (pl. I, a ; 3, c ; 4, a) et perspective rayonnante (les objets figurés se déploient dans tous les sens en partant d'un point central) (pl. I, b) : formules qui constituent des tentatives pour fixer le visionnaire dans l'objet qu'il contemple. En effet, on y rétablirait l'aspect normal des choses en imaginant le spectateur posté au milieu de la peinture ou du relief.

d) Les personnages et les objets se déploient sur une surface parallèle à celle du tableau ou du relief; mais cette surface n'est qu'un plan idéal, puisque les personnages qui s'y trouvent peuvent se recouvrir partiellement (par exemple poser leurs pieds sur ceux du voisin) et s'interpénétrer, sans se toucher, entrer en contact avec le sol ou un meuble, sans se fixer sur lui, ou bien, avec la même aisance, rester suspendus dans l'air (pl. 3, b). Par habitude, on applique souvent (mais pas toujours) à la représentation des êtres et des choses un certain modelé, qui autrefois donnait l'illusion de la forme plastique qui leur est propre ; mais on en reproduit les procédés avec des erreurs telles qu'il faut supposer chez les exécutants une atrophie du sentiment de la plastique : les imitations de modèles de style classique surtout font éclater ce recul de la sensibilité pour les formes stéréométriques (pl. I, a, c ; 3, b, c ; 4, a). Or, tous ces faits qui font du corps une chose sans volume, sans poids, sans forme précise déployée dans l'espace, et semblent le soustraire ainsi à l'ordre normal qui régit le monde sensible, nous acheminent vers une vision de ce monde devenu « transparent », selon l'expression de Plotin (cf. p. 21).

e) Nuage de lumière qui enveloppe un personnage (pl. I, a). C'est un cas particulier — le type même des innovations de l'art du Bas-Empire — de la même recherche : la sphère lumineuse, tout en entourant une figure, n'a point de volume ; elle est d'une transparence absolue (elle laisse apparaître des objets qu'elle devait masquer), et si

d'elle-même nous ne discernons que le léger contour de sa silhouette géométriquement régulière, sa présence se manifeste dans la luminosité qu'elle confère à celui qu'elle enveloppe. Il s'agit d'ailleurs de figurations de théophanies, et c'est pourquoi de pareilles images « transparentes », c'est-à-dire dépourvues de caractéristiques propres à la matière, méritent surtout d'être rapprochées des visions du Νοῦς plotiniennes.

f) Images où la Nature est soumise à des schémas géométriques réguliers ; compositions où figures et objets assimilés à des motifs d'ornementation participent à un mouvement rythmique, en répétant un même mouvement stéréotype (pl. I, b ; 3, c ; 4, a). L'artiste dispose comme il l'entend des données de la Nature et, à son gré, introduit un ordre, une homogénéité là où, selon l'expression de Plotin, il y avait « mélange et désordre » (cela vaut même pour les portraits : cf. pl. 2 ; 3, a) Il assure une unité où la matière offrait le spectacle de la pluralité, et, en agissant ainsi, il crée des images qui s'approchent davantage de la vision de l'intelligible. Il justifie aussi le mot de Plotin proclamant la « sagesse de l'art ». En effet, conçu de cette manière, cet art faisait apparaître la raison de cette sagesse, à savoir qu'il contenait lui-même le modèle qu'il imitait, et était donc capable de donner au spectateur la science directe de l'intelligible (cf. p. 21). Le mouvement alternant des compositions rythmiques contribuait enfin à créer l'état de demi-conscience que Plotin croyait favorable à ce genre de connaissance proche de la révélation.

La plupart des œuvres d'art qui me serviront d'exemples de ces recherches esthétiques datent des IVe, Ve et VIe siècles. Un relief, où l'on a voulu reconnaître un portrait de Plotin (pl. 6, b), appartient à l'époque même du philosophe, et cette œuvre de 270 environ compte parmi les manifestations les plus anciennes des tendances nouvelles de l'art antique, à son déclin. C'est au IIIe siècle, en effet, mais surtout dans les siècles suivants, que s'affirmera l'originalité de ce qu'on peut appeler l'art de la Basse Antiquité (*Spätantike)*, et c'est là que, depuis Constantin jusqu'aux premiers successeurs de Justinien, on verra se multiplier les exemples des procédés et des formes que nous croyons pouvoir rapprocher des idées de Plotin. Toutefois, en parlant de leur apparition au IIIe siècle, et de leur acceptation généralisée à partir du IVe, nous ne pensons qu'à l'œuvre des pays grecs et latins. Car dans le Levant, en Égypte et en Syrie, dans l'art mi-local mi-grec qu'on y pratiquait, on connaît des œuvres de tendance analogue, dès le début de notre ère, au plus tard. Les peintures funéraires égyptiennes de l'époque impériale, et surtout les reliefs et les fresques des sanctuaires et des hypogées de Palmyre et de Doura (les reliefs du Temple de Bel à Palmyre (pl. 5, b) datent du règne d'Auguste, les autres monuments appartiennent aux IIe et IIIe siècles) (1) emploient déjà l'image ramenée à un plan unique, la figuration à plat des personnages et des objets, sans volume ni poids, les représentations minutieusement exactes des détails de certains objets (coiffures, costumes, meubles, accessoires, tissus brodés, etc.) opposées au schématisme géométrique des personnages ou du paysage ; enfin, les interprétations ornementales et géométriques des objets et des êtres vivants, — bref, la plupart des partis pris qui feront la nouveauté des œuvres de la Basse Antiquité gréco-latine. Nous n'avons pas à nous occuper ici des origines plus lointaines de ces procédés artistiques, origines qui d'ailleurs ne sont pas encore entièrement éclaircies. L'art antérieur de la Mésopotamie et de l'Égypte

(1) Meilleures reproductions des reliefs de Palmyre : H. SEYRIG, dans *Syria*, XV, 1934, pl. XVIII et suiv. Peintures et reliefs à Doura : Franz CUMONT, *Fouilles à Doura-Europos*. Paris, 1926, Atlas, pl. XXXI-LX ; M. ROSTOVTZEFF, *Dura and its Art*, OXFORD, 1938, pl. XIII-XV, XVII, XVIII, XX-XXIV ; *Dura and the Problem of Parthian Art*, dans *Yale Classical Studies*, V, 1935, fig. 71-73, 76, 77, 79 ; DU MESNIL DU BUISSON, *Les peintures de la synagogue de Doura-Europos*. Vatican, 1939, pl. VIII et suiv.

y a sa part, et parmi les archaïsmes qu'il a légués aux artistes levantins de l'époque romaine il faut citer le procédé important, quoique rare, de la perspective rayonnante. Mais tous les traits originaux que les œuvres tardives, syriennes et égyptiennes, ont en commun avec les monuments gréco-latins de la Basse Antiquité ne se laissent pas expliquer par la renaissance des traditions locales du Proche-Orient. La frontalité des personnages, en particulier, trait essentiel et extrêmement fréquent dans ces deux séries d'œuvres, n'appartient à aucune de ces traditions et appelle plutôt le souvenir des figures frontales de l'art archaïque grec. Des essais d'imitation de sculptures de style archaïque étaient d'ailleurs fréquents à l'époque impériale. Mais il est peut-être plus utile, en pensant aux peintures et aux reliefs syriens (et en partie égyptiens), de destination généralement religieuse et funéraire, d'évoquer, d'une part, le succès renouvelé à cette époque des *xoana* et autres figurations archaïques et rustiques des dieux, et de l'autre — l'importance prise, dans les pays du Levant, par les religions mystiques qui favorisèrent la communion directe du myste avec la divinité au moyen d'une contemplation, soit de son image cultuelle, soit de son apparition miraculeuse. Ces contemplations utiles au salut, fréquentes et recherchées par chaque myste au cours de sa carrière terrestre, devaient se reproduire, en outre, au moment de son ascension vers la divinité, après la mort (1). Bref, pour les représentations des dieux et pour celles des fidèles (les deux partenaires de ces contemplations), dans l'art destiné aux vivants et dans l'imagerie funéraire, la représentation frontale, celle qui correspond à la contemplation « d'œil à œil » de la divinité et par conséquent de l'Intelligible, avait des chances de s'imposer à l'art, même en dehors des thèmes pour lesquels elle avait été créée primitivement : le prestige de l'attitude frontale et la fréquence de pareilles images en auraient fait une formule préférée de l'art de la Basse Antiquité et du Haut Moyen Age. Cette hypothèse relative aux origines de la figure frontale dans l'art syrien (et égyptien) d'abord, et dans celui de tous les pays méditerranéens ensuite, est d'ailleurs étroitement liée au problème des rapports entre les idées de Plotin et leur analogue plastique, dans les œuvres des IIIe et IVe siècles.

M. Franz Cumont a pu montrer que Plotin avait eu une expérience personnelle des religions mystiques de son temps, de celle d'Isis-Osiris probablement, et que notamment ses descriptions d'une contemplation de l'Intelligible ont pour point de départ la pratique de la contemplation « seul à seul », par le néophyte en voie de consécration, de l'effigie mystérieuse de la divinité, au fond de son sanctuaire (2).

5, 1, 6 : « Pour contempler ce dieu, il faut se recueillir en soi-même, comme à l'intérieur d'un temple, et demeurer silencieux au delà de toutes les choses de ce monde, comme si l'on considérait les statues... surtout la statue qui brille la première » (celle de l'adyton du temple).

Ailleurs il dit à propos de cette contemplation dans la *cella* du temple : 6, 9, 11 : « La vision obtenue à l'intérieur (du sanctuaire) et l'union intime réalisée non point avec la statue, mais avec la divinité elle-même..., contemplation [qui] n'est point un spectacle, mais une autre forme de vision, l'extase. » Enfin, c'est à propos de cérémonies où l'on contemplait des statues des dieux, que Plotin observait que leur divinité n'apparaissait

(1) Les figurations frontales des empereurs qui s'annoncent au milieu du IIIe siècle et s'établissent définitivement au début du IVe, se rattachent à cet ordre d'idées : ces figurations représentent le souverain sacré tel qu'il se révèle, en divinité, aux simples mortels qui viennent se poster à ses pieds, lors des réceptions officielles au Palais. — Nous étudions d'une façon plus approfondie le problème de l'influence de ces faits religieux sur l'imagerie de la Basse Antiquité, dans un ouvrage actuellement sous presse : *Martyrium, Recherches sur le culte des reliques et l'art à la fin de l'Antiquité* (publ. par le Collège de France) [paru en 1946].

(2) *Monuments Piot*, XXIV, 1921, p. 77-92.

qu'à ceux des assistants qui ne les regardaient pas avec les yeux du corps (1). Grâce à d'autres textes parlant de visions analogues, soit devant les images des dieux, soit lors d'apparitions miraculeuses, nous retrouvons d'autres analogies avec les visions plotiniennes : l'épopte est souvent dans un état de demi-conscience (« ni éveillé ni endormi »), son âme déborde d'une volupté indicible, la vision brille d'une lumière merveilleuse ; tournée vers lui, la divinité de la théophanie le fixe de son regard. Et s'il s'agit du myste devant son dieu, sa raison est remplie par la clarté qui en émane, de sorte que, par le fait de la vision, il est égalé au dieu et se confond ainsi avec lui (2) : analogie capitale pour l'absorption du spectateur de l'Intelligible, dans l'objet qu'il contemple, chez Plotin.

Bref, si, comme je viens de le rappeler, le philosophe a dû puiser dans ses souvenirs des contemplations mystiques par les adeptes d'Isis, et d'autres pratiques analogues de théophanies, pour décrire la contemplation de l'Intelligible, ces écrits, à leur tour, peuvent nous aider à interpréter des œuvres d'art qui semblent appeler ou refléter des expériences mystiques comparables aux siennes. C'est par là que le témoignage de Plotin étaye l'hypothèse que nous venons de résumer, concernant l'origine du personnage frontal, dans l'art de la Basse Antiquité : les doctrines de Plotin sur la vision intelligente nous offrent, par une espèce de mouvement en retour, un moyen de reconnaître chez les créateurs de certaines figurations particulières, tel le personnage en attitude frontale, des intentions idéologiques qui risqueraient autrement de passer inaperçues à nos yeux. Et en généralisant, c'est de même à travers Plotin qu'on s'aperçoit des origines idéologiques probables d'autres procédés et de formes étrangères à la tradition grecque antérieure, que nous avons relevées dans l'art de la Basse Antiquité. Pendant longtemps, on n'y voyait que des signes d'une décadence de l'art antique, et si, aujourd'hui, on incline souvent à en attribuer les origines à l'Orient, c'est sans expliquer d'une façon satisfaisante les raisons pour lesquelles ces influences orientales avaient pu trouver assez de crédit en Occident, pour saper la tradition de l'art grec plusieurs fois centenaire, et substituer à son esthétique des formules plus rudimentaires.

Or, les recherches de l'époque impériale, qui tendaient à faire de l'art un instrument capable de s'adapter aux préoccupations idéologiques et religieuses dominantes, seraient capables de donner la clé de maintes particularités des œuvres de la Basse Antiquité, et de celles notamment qui répondent à la doctrine de Plotin sur la vision de l'intelligible. C'est ainsi que de pareilles recherches, chez des artistes de ce temps, pouvaient les amener à des emprunts aux arts de la Syrie et de l'Égypte, d'où affluaient vers l'Occident les religions mystiques et les philosophies religieuses, parce que celles-ci donnaient à ces exotismes l'autorité qu'ils partageaient avec les mouvements mystiques et idéologiques qu'ils servaient. Et d'autre part, puisque, dans un courant d'adaptation de ce genre, les orientalismes n'étaient pas appréciés pour eux-mêmes, l'art de la Basse Antiquité pouvait puiser parallèlement à d'autres sources, et se tourner aussi, comme il le fit, vers les arts archaïques grecs que les expériences idéologiques et religieuses de l'époque favorisaient au même titre que les exotismes de l'Orient.

Il va sans dire que les idées de Plotin n'ont dû exercer *aucune influence* sur l'activité des artistes de son temps et de l'époque suivante. Un style particulier dans la sculpture du temps de Gallien qu'on a cru inspiré sinon par le philosophe lui-même, tout au moins par son entourage, pendant la dernière période de sa vie (3), est sans le moindre rapport

(1) Voy. *supra*, p. 18.

(2) Je réunis les témoignages des anciens sur ces visions, dans mon ouvrage sur le *Martyrium*. *Cf.* p. 25, note 1.

(3) Rodenwaldt, *l. c.*, p. 556, Du même : *Zur Kunstgeschichte der Jahre 220-270*, dans *Jahrbuch d. deutsch. Archaeol. Inst.*, LI, 1936, p. 82 et suiv.

avec la doctrine qui nous a occupé ici et cet Art Nouveau de la Basse Antiquité. Quant à l'influence des disciples de Plotin, nous savons qu'à Rome, au IVe siècle, les néo-platoniciens s'étaient posés en champions de la tradition classique dans l'art, et que, rétrogrades en ce domaine qui touchait de trop près à leurs efforts pour faire renaître le paganisme, ils avaient encouragé un art-pastiche des œuvres du passé. C'est ainsi que, lors du triomphe éphémère du parti païen à Rome, à la fin du IVe siècle, les quelques œuvres commandées par les Symmaques et Nicomaques, qui avaient pour conseillers des néo-platoniciens, se distinguent par un style classique qui s'inspire des monuments de l'époque d'Auguste ou d'Hadrien (pl. 6, a) (1). Par contre, c'est surtout (mais non exclusivement) dans l'œuvre chrétienne de la Basse Antiquité que se manifestent les tendances nouvelles de l'art qui trouvent un commentaire idéologique si précieux chez Plotin. Les néo-platoniciens hostiles au Christianisme n'avaient certainement pas remarqué le rapport qu'il est permis d'établir entre les idées de leur maître et l'œuvre artistique qui servait la cause de leurs ennemis. Ce rapport n'a de valeur, évidemment, que lorsqu'on se trouve dans la nécessité d'envisager les faits de ce temps avec le recul de plusieurs siècles, et faute de déclarations directes des chrétiens eux-mêmes sur la valeur religieuse des formes artistiques qu'ils employaient. Mais dans l'absence de celles-ci, le témoignage de Plotin me paraît capital pour l'histoire de l'art. Il nous offre les grandes lignes d'une explication idéologique des recherches que les artistes, empiriquement, avaient commencées de son temps et qu'ils poursuivirent surtout dans les ateliers chrétiens, pendant les derniers siècles de l'Antiquité. L'esthétique nouvelle qui sortira de ces recherches finira par servir exclusivement l'art chrétien. Mais au temps de Plotin et même plus tard, des œuvres artistiques analogues pouvaient surgir dans des milieux qui se laissaient guider par des doctrines différentes.

COMMENTAIRE DES ILLUSTRATIONS

Pl. **1**, a. *Mosaïque à Sainte-Marie-Majeure, Rome* (Théophanie à Abraham). — Premier exemple connu d'une image d'auréole lumineuse qui enveloppe un personnage entier. Ici, c'est le personnage central de la Théophanie à Abraham. Observer la façon dont le peintre a essayé de montrer la transparence de ce nuage de lumière à travers lequel on aperçoit une partie des figures voisines. Le personnage de la vision semble enfermé dans un espace ovoïde — géométriquement régulier — de lumière qui le soustrait au monde sensible et qui lui-même est immatériel, transparent et incolore : essai de représentation de l'intelligible. — La table apparaît en perspective renversée : son côté éloigné du spectateur est le plus large.

Pl. **1**, b. *Miniature du Cosmas Indicopleustès de la Vaticane.* — Reproduction du IXe siècle d'après un original exécuté à Alexandrie au VIe siècle : David joue du psautier en présence de son fils Salomon. Le prophète Samuel dans un médaillon. Deux danseurs et six chœurs accompagnent le roi musicien de leurs danses et de leur chant. Exemple de perspective rayonnante pour figurer les chanteurs de chaque chœur assis en cercle. Exemple aussi de l'emploi simultané et contradictoire de deux perspectives dans une même image. Sous une forme moins frappante, des hésitations de ce genre sont fréquentes dans l'art de la Basse Antiquité, puis du Moyen Age.

Pl. **3**, b. *Plat en argent à l'Académie d'Histoire de Madrid.* — Vers 400. Détail d'une scène qui figure une investiture par Théodose Ier : deux gardes du corps. Exemples d'une précision minu-

(1) A. ALFÖLDI, *A Festival of Isis in Rome under the Emperors of the IVth Century.* Budapest, 1937 *(Dissertationes Pannonicae*, sér. II, fasc. 7), p. 36 et suiv., 39-40. Cf. J. BIDEZ, *Vie de Porphyre.* Gand, 1913, p. 70. — M. E. Bréhier a bien voulu lire en manuscrit la présente étude et me prodiguer ses précieux conseils. Je le prie d'accepter ma gratitude. Je remercie M. Paul Étard de son aide amicale.

tieuse apportée à la représentation des détails des armes, des costumes avec leurs ornements, des cheveux, des meubles : détails indispensables pour la vision « intelligible » de tous ces objets. Exemple aussi d'une scène établie sur un plan unique abstrait : le premier guerrier marche sur la base d'une colonne sans s'appuyer réellement sur elle ; l'emplacement du second par rapport à la colonne reste indéterminé : ses jambes ne sont pas représentées ; même imprécision pour la position du trône par rapport au *suppedaneum*.

Pl. **1**, c. *Mosaïque à Saint-Apollinaire-in-Classe, à Ravenne.* — VIe siècle. Scène d'un triple sacrifice à Dieu : de Melchisédech offrant le pain, d'Abel présentant un agneau, d'Abraham amenant Isaac. Tous les personnages et la table sont ramenés au premier plan ; l'artifice est surtout frappant pour la table qui, malgré le raccourci de son côté droit, est projetée tout entière sur le plan unique de l'image et se trouve ainsi dépourvue de tout volume. Les têtes de tous les personnages sont représentées frontalement. Les draperies, malgré le dessin des plis qui imite des modèles antiques, n'ont aucune valeur plastique.

Pl. **2**. *Tête en marbre d'un inconnu.* — Au Musée National de Vienne. Ve siècle. Exemple d'une interprétation de portrait d'après nature qui réunit l'observation précise de certains détails, qu'on sent saisis sur le vif (bouche, plis des joues, ouverture des yeux), et un schématisme voulu de l'ensemble : symétrie strictement frontale, allongement presque exagéré de la tête, arrangement méthodique des cheveux, notamment autour de la bouche. Au lieu d'imiter l'apparence physique dans tous ces éléments, on en signale quelques traits seulement (comme pour les motifs de la pl. 3,8), indispensables pour la contemplation du « réel » dans le modèle, et l'on cherche ensuite à en donner une connaissance « totale », autrement dit de fixer le *résultat* d'une vision « intelligible ».

Pl. **3**, a. *Tête de la statue en bronze d'un empereur du IVe siècle, à Barletta.* — Mêmes caractéristiques que pl. 2 : encore un essai pour représenter, non pas les données physiques du modèle soumis au regard, mais le résultat de la contemplation qui aurait pour but de dégager, avec les yeux de l'esprit, l'essence profonde du personnage figuré. Cf., aux IIIe et IVe siècles, la substitution de l'image du triomphe consommé d'un guerrier ou d'un chasseur, à celle de sa lutte dramatique contre l'ennemi ou le fauve (Rodenwaldt).

Pl. **4**, a. *Un relief sur la base de l'obélisque théodosien, dans l'Hippodrome de Constantinople.* — L'empereur préside des jeux. Vers 400. Exemple de relief où la forme plastique réelle des êtres et objets représentés et leurs rapports, dans l'espace, ne sont point traduits par l'artiste : les têtes de tous les personnages sont d'un relief plus accusé que le reste ; les deux personnages debout sous le trône du souverain forment de faibles saillies plates et semblent écrasés contre la balustrade ; ils ne se tiennent pas d'aplomb ; les têtes des personnages, superposés comme les marches de l'escalier central, ont toutes autant de relief, quoique les unes nécessairement plus éloignées que les autres. Autrement dit, représentations qui négligent l'espace, le volume et le poids des objets figurés. — Exemples de perspective renversée : sur les trois zones d'images, c'est celle du bas qui offre les représentations les plus petites, et celle du haut qui les donne à la plus grande échelle. Autrement dit, on nous invite à regarder la scène telle qu'elle s'offrait au regard d'un spectateur placé dans la loge de l'empereur.

Pl. **3**, c. *Plaquette d'ivoire au Musée de Dijon, Ve siècle.* — Réunion du Christ et des apôtres. Exemple de perspective renversée : la taille des personnages augmente de bas en haut. Exemple des difficultés qu'éprouve l'artiste placé devant un modèle créé naguère dans le cadre de l'esthétique antique et où les personnages étaient représentés autour d'une table qui supporte une boîte avec les phylactères roulés des huit livres de l'Écriture (quatre livres des prophètes et quatre évangiles). Le copiste, qui ne sait plus représenter l'espace en perspective fuyante, situe quatre des douze apôtres au premier plan (voyez les pieds de leurs sièges) et attribue arbitrairement au même plan idéal la table avec ses manuscrits ainsi que le rideau, en haut de l'image. Il reporte confusément à ce même plan unique tous les autres personnages en les rattachant à une espèce de *suppedaneum* demi-circulaire, qui se transforme chez lui en un arc posé verticalement. Les figures des apôtres et du Christ se déploient selon les rayons qui partent du bas de la composition. Un détail prouve que la composition entière, y compris les apôtres autour du Christ, est projetée en un seul plan : le rideau suspendu au cadre supérieur de l'image descend, à droite, *derrière* la tête d'un apôtre.

Pl. **5**, a. *Les tétrarques.* — Groupe en porphyre appuyé contre le mur extérieur de Saint-Marc, à Venise. Vers 300. Le sculpteur, placé devant le motif de l'iconographie antique qui figure deux empereurs se donnant l'accolade, éprouve les plus grandes difficultés : les personnages se déploient chacun dans un plan unique et spécial, à 90 degrés l'un de l'autre ; seul le bras de la figure gauche essaie de les réunir timidement. La raideur archaïque des statues est frappante, ainsi que la répé-

tition stéréotypée du mouvement de leurs jambes, du geste de leurs mains gauches serrant la poignée de l'épée, des coiffures, armures, draperies et même l'expression des visages. Opposition du schématisme général de ces effigies et de la précision minutieuse dans la représentation de l'armure et des armes. C'est un exemple saisissant du recul de la notion de l'espace, d'une part (en statuaire, un thème comme celui de l'accolade ne pouvait être ramené arbitrairement à un plan unique, comme on aurait essayé de le faire dans une peinture ou dans un relief), et de la tendance à donner à une scène dramatique l'allure d'une composition soumise à une ordonnance rigoureuse, avec répétition symétrique des mêmes motifs et interprétation schématique de tous les éléments essentiels de l'œuvre.

Pl. **4**, b. *Torse en porphyre du Ve siècle, au Palais archiépiscopal de Ravenne.* — Exemple d'une interprétation rythmique d'une statue de personnage drapé : attitude rigoureusement frontale, figure déployée sur un seul plan et légèrement aplatie ; réseau de plis d'un dessin où dominent de longues lignes droites ; plastique arbitraire du tissu, où des plis qui sont moins sculptés que gravés voisinent avec d'autres, d'une saillie trop brusque.

Pl. **6**, b. *Façade d'un sarcophage païen de la Villa Torlonia à Rome.* — Philosophe, deux personnifications et trois disciples. Vers 270. D'après Rodenwaldt, le personnage central figurerait Plotin. Tandis que, presque partout, le relief offre une interprétation traditionnelle des figures, de leurs mouvements et des draperies, on observera les hésitations du sculpteur dans sa façon de traiter la partie inférieure de la figure du philosophe assis de face. Tandis que cette partie de la sculpture a peu de saillie et se déploie presque entièrement dans une surface unique, l'effet de raccourci des jambes est obtenu, tant bien que mal, par le dessin assez compliqué des draperies jetées sur et entre les genoux du personnage. Le sculpteur, qui n'est plus très sensible aux valeurs plastiques, remplace ainsi les procédés propres au haut-relief par ceux du dessin et de la peinture.

Pl. **5**, b. *Fragment d'un relief du Temple de Bel, à Palmyre,* qui figure une procession religieuse. — Ier siècle de notre ère. Tandis que par ailleurs ce relief offre un excellent exemple d'une scène complexe ramenée à un plan unique, le détail que je reproduis montre un groupe de femmes voilées qui annonce, dirait-on, des personnages de la sculpture romane. Les deux figures conservées reproduisent le même mouvement rythmique que traduit leur silhouette et les plis de leur voile. Ceux-ci, sans hésiter, remplacent le tracé réel d'un tissu jeté sur la tête et les épaules par de longues courbes parallèles d'une régularité presque géométrique. La recherche plastique est absente, les plis étant simplement gravés sur une surface à peu près plane.

Pl. **6**, a. *Volet du diptyque des Symmaques et des Nicomaques.* — Fin du IVe siècle. Style classique.

(*Cahiers Archéologiques* I, 1945).